

民芸論の意義に関する一考察
——1930年の柳宗悦による帝展批判記事を中心に——

A Consideration on the Significance of the Mingei Theory:
Focusing on Yanagi-Muneyoshi's in 1930 article
critical of the Imperial Academy's art exhibition

後 藤 智 絵
GOTO, Chie

岡山大学大学院社会文化科学研究科紀要
第45号 2018年3月 抜刷
Journal of Humanities and Social Sciences
Okayama University Vol.45 2018

民芸論の意義に関する一考察

——1930年の柳宗悦による帝展批判記事を中心に——

A Consideration on the Significance of the Mingei Theory: Focusing on Yanagi-Muneyoshi's in 1930 article critical of the Imperial Academy's art exhibition

後藤 智絵*

はじめに

本論では、民芸論の提唱という昭和初期の柳宗悦の言論活動が、当時の工芸の領域に与えた影響を考察する。柳は工芸の実制作者ではない。しかし、柳は工芸に関心を抱き、工芸の制作者らと共に「民芸」という言葉を造語し、民芸カテゴリーを確立することで、工芸の領域に進出していった。その時、工芸の領域では、新規参入してきた民芸をいかに受け止めたのだろうか。そして、柳の民芸論は、工芸領域へ何をもたらしたのだろうか。以上のことを初発の問いとして、考察を進めていくことにする。

このことを明らかにしようとする時、1930年（昭和5年）に柳によって執筆された「帝展の工芸」¹という『大阪毎日新聞』に掲載された記事は重要な資料となると考えられる。この記事は、柳が民芸について語り始めて以降に、民芸以外の工芸を主題にして論じた初めての著作だからである²。柳自らが確立した民芸分野への内部的な語りではなく、民芸提唱者として民芸以外の工芸を、新聞という媒体を使っていかに論じたのかは注目に値する。その上、この記事に対する、工芸の制作者らの反応も確認でき、柳の主張に対する制作者の主張も対比させて検討することが出来るのである。本論では、「帝展の工芸」に着目し、この記事やこの記事に関する資料を解説することで、民芸論の意義の一つとして、工芸の領域に与えた影響を考察していくこととする。

本論に入る前に、1930年という年にも注目しておきたい。この年は、柳が公に「民芸」という用

* 岡山大学大学院社会文化科学研究科博士後期課程

¹ 本論文は柳宗悦著『柳宗悦全集著作篇第8巻』（筑摩書房、1980年）に収められた記事をもとにする。また、本論で柳の論文を引用する際は、括弧書きで（「題目」柳全集巻数、頁数）と表記することとする。

同書の解説によると、柳は1930年に大阪毎日新聞社の学芸部客員となり、委託により1930年、31年、32年の帝国美術院展覧会の批評文を同紙に掲載した。1930年は10月23日、24日、25日、27日の4回で、この批評文は11月11日からの『東京日日新聞』にもかなり削った形で転載された。6年以降は転載されていない。

² 柳全集22巻下、著作年表を参照した。

語で文章を発表し始めてから³5年目にあたり、また、帝展に工芸部門が開設されてからは4年目であった。柳が民芸論を提唱し始めて間もないこの時期、つまり、大正の終わりから昭和のはじめにかけての約10年間は、工芸の領域では「工芸の分化の時期」と言われ、美術の一分野として美的な形を追求した「工芸美術」や、機械化と量産化を目指した「産業工芸」、そして「民芸」などの様々な分野が登場した時期とされている⁴。中でも、「工芸美術」分野は、上手ものといわれている上等な工芸品の系譜にあたり、工芸領域の第一線で制作する東京美術学校の教官が中心になって構成されていたので、分野化され始めた当初から工芸領域の大局的な存在であった。さらに、帝展と「工芸美術」の関係も深い。帝展に新設された工芸部門、正式名称は帝展第四部美術工芸部門というが、官展として開設されたこの美術展覧会には、発足後20年間にわたって、工芸領域にいる制作者には出展枠がなかった。このことは、「工芸」という領域がまだ未成立であったことと、「美術」という概念からも排除されていたことを意味していた⁵。こういった背景をもち、「工芸」領域の地位の確立を目指して、工芸の官展併置運動に取り組んだ制作者らが、自らをカテゴライズした分野こそが「工芸美術」であった⁶。

1930年に執筆された「帝展の工芸」は、帝展の美術工芸部門に出展された作品や、その制作者である工芸美術家らを痛烈に批判した批評文である。1930年の工芸領域の情勢に注目すると、まだ分野化されて間もない「民芸」の提唱者が、おなじく分野化されて間もないが、すでに工芸の大局的な存在であった「工芸美術」に、新聞という公の場で牙を向けた構造が確認できるのである。

では次に、「帝展の工芸」という著作に関する先行研究を整理していくこととする。これまでの著作は、主に工芸史研究の分野で検討が進められてきた。というのも、1930年の帝展の工芸部門

³ 注2と同じく、著作年表及び年譜を確認するかぎり、1926年（大正15年）に起草し、パンフレットに印刷して配布された『日本民芸美術館設立趣意書』（柳全集16巻、3～12頁）が「民芸」という用語を公に用い始めた最初といえる。「民芸」の用語自体は、1925年（大正14年）の年末に、陶芸家の河井寛次郎と同じく陶芸家の濱田庄司とともに、紀州への旅の途次に造語したと柳全集の解題にある（柳全集16巻、733頁）。

⁴ 田境志保「工芸美術―現代性への試み」長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』美学出版、2006年、208頁。

⁵ 森仁史『日本〈工芸〉の近代 美術とデザインの母体として』吉川弘文館、2009年、96・97頁。

⁶ 木田拓也『工芸とナショナリズムの近代』吉川弘文館、2014年、71頁。

「工芸美術」とは、絵画や彫刻と同格の工芸を意味する言葉として工芸家が意識的に使用するようになった用語だが、工芸美術家らの官展併置運動によって開設された帝展の工芸部門の正式名称は「美術工芸」であった。木田は、「工芸美術」と「美術工芸」はいずれも「美術としての工芸」を意味しており、当時の美術雑誌などの記述を見る限りでは、用語法上において、「工芸美術」と「美術工芸」との間に区別があったとは考えにくいとの見解を著している。本論でも二つの用語の違いについて積極的な考察はしていない。

には、杉田禾堂作《用途を予期せぬ美の創案》⁷というタイトルの、工芸史上注目度の高い作品が展覧されており、この作品に対する批判として、柳の「帝展の工芸」の記事が引かれ、検討されることが多かったからである。杉田のこの作品は、帝展の工芸部門においてはじめて、全く用途がない工芸作品として展覧されたものであった。そして、今日ではこの作品は、造形的純粋さを目指した作品として記念碑的存在となり、工芸オブジェと総称される彫刻的工芸作品の原初を示しているといわれている⁸。柳は「帝展の工芸」の記事において、杉田のこの作品を槍玉にあげ、「用のない工芸なら工芸展に出す要もない」（「帝展の工芸」柳全集8巻、391頁）と一蹴したことから、工芸における実用性について検討される際に、この記事はしばしば引用されてきた⁹。つまり、「柳宗悦は、帝展の工芸部門に出品されている工芸作品の実用性を問題とし、「工芸美術」という、もはや「用」が形骸化してしまっている工芸のあり方に対する批判へと論を展開させていくのである」¹⁰という木田拓也の整理にみられるように、「帝展の工芸」という著作における柳の問題意識は、「用」に集約され、「用」という工芸において重要な概念をめぐる考察を進める資料として、工芸史研究では検討されているのである。

これらの先行研究により、当時の工芸領域にいる者たちの実用性にまつわる思索の痕跡が明らかにされてきた。しかし、柳の「帝展の工芸」という著作は、杉田の先駆的な作品に対応する「用」を基軸にした工芸史的検討では、掬いきれない論点があると考えられる。柳が「帝展の工芸」を執筆して帝展の工芸部を酷評したのは、工芸作品の実用性のあり方を工芸論として論じたかったことに終始しているとは思えない。なぜなら柳は、工芸の領域に、「精神と物質との結合せる一文化現象」（『工芸の道』¹¹柳全集8巻、66頁）を見出していたと明言しているからである。

柳にとって工芸領域とは、「美に結合し、生活に参与し、経済に関連し、思想に当面する」（同）領域であるにもかかわらず、「工芸の意義に関する深い叡智や正しい見通しは未だ語られていない」「未墾の地」（同、61頁）であった。そして、柳は工芸を論じるにあたって、「工芸に関する思想の建設をも試みるべき」（同、65頁）と著している。柳にはそれまでに宗教や美学に関して論文執筆

⁷ 木田拓也「杉田禾堂《用途を指示せぬ美の創案 原始期・過度期・完成期》について」『現代の眼』544号、東京国立近代美術館、2004年。

この論文によると、1930年当初は《用途を予期せぬ美の創案》というタイトルがつけられていたのだが、その後《用途を指示せぬ美の創案》に改題されたとある。この作品が収蔵されている東京国立近代美術館の箱には昭和10年に改題したことが記されているとのことだが、本論文では、柳の記事をそのまま引用するので、改題前のタイトルで統一して表記することにする。

⁸ 樋田豊次郎『工芸家「伝統」の生産者』美学出版、2004年、27.28頁。

⁹ 樋田豊次郎『工芸の領分』美学出版、2006年、150～155頁。田境（注4）216～218頁。土田真紀『さまよえる工芸』草風館、2007年、161～165頁。入江繁樹「〈用〉とは何か―柳宗悦の民芸美学における〈用即美〉の構造をめぐる一試」『デザイン理論』第66号、関西意匠学会会誌編集委員会、2015年、17～30頁。

¹⁰ 木田拓也「帝展が描き出す「工芸美術」の輪郭線」「工芸」シンポジウム記録集編集委員会編『美術史の余白に：工芸・アルス・現代美術』美学出版、2008年、109～119頁。

¹¹ 初出は、柳宗悦『工芸の道』ぐるりあそび、1928年。初出掲載誌については後述。

してきた背景があった。その延長として工芸の意義を語り始める時期に達したと考え、「一文化」としての新しい工芸を語り始めようとしていたのである。

このような考えを明言していた柳が「工芸美術」を批判する時、単なる工芸論として工芸の領域の内部的な問題として、作品の実用性についてのみを取り沙汰したのではなく、柳の社会に対する問題意識もこの批評文には顕れているのではないだろうか。この著作は、工芸の領域の一概念をめぐる批判的思索ではなく、もっと広く当時の社会の思想文化へ広がりを持った言説なのではないかと考えられるのである。

そこで本論では、「帝展の工芸」の読み直しを図り、この著作とこれへの制作者からの反論を改めて解読していくこととする。民芸論を提唱し始めた柳が、どのような思索を通じてこの記事に至ったのかを明らかにし、柳の主張の理解を深めていく。また、その柳の思索が工芸領域に進出していった中で、当時の工芸の領域にどのように理解されて対応されたのかも描き出していきたい。そして、柳の思索が実際の工芸の現場にいかに関与したのか、民芸が工芸領域へもたらした意義について、当時の社会の文化に関する思想状況とともに考察していく。

1. 柳の工芸観について

ここではまず、「帝展の工芸」の記事の構成をまとめておくことにする。4日間にわたって連載されたこの記事は、4つの節から成り立っている。まず柳は1節において、全体にわたる「本質的な問題」を、「一斉にすべての出品者への提言である」（「帝展の工芸」柳全集8巻、388頁）と語り始めた。その後、柳の眼に止まった25名の作家の作品を全節にわたって名指しで批評したが、そのほとんどが、「異様」「愚劣」「繊弱」などの表現で酷評された。名指しで批評していたとはいえ、個人個人の作品を批判したいという意図ではなく、柳としては、帝展の美術工芸部門に出品する制作者全体への提言であることを1節では宣言した。この提言の具体的な内容については後に確認する。次に2節では、主に杉田の作品が帝展全体を批判するための槍玉となって批評された。3節では工芸における技術をキーワードに、個々人の作品が批評され、4節では、帝展の工芸の作品が振るわないことの原因が審査員にあるとして、審査員の作品が酷評された。そして、この記事の最後に柳は、帝展の美術工芸部門の将来を悲観しつつ、帝展の進むべき方向性について言及し、今後は「民衆の生活に交はる工芸へと進むことが一層巨大なさうして誠実なわれわれの任務である」（同、399頁）と、民芸の存在をにおわせて自らの役割を語ってこの記事を締めた構成になっている。

では、この記事を解読するにあたって、「すべての出品者への提言」を確認していこう。以下は1節からの引用である。

私が何事よりも先に問ひ質したい一言はかうである。諸君は抑も工芸を何と考えているかといふことである。（中略）諸君には工芸と美術とのけじめがないやうに見える。いひ換えれ

ば工芸自体がないのである。諸君はもともと「工芸家」という田舎臭い呼び方が嫌ひなのにちがひない。さうして「工芸美術家」という尊称が初めて諸君の自尊心を満足させているやうである。それならなぜもっと突っ込んで「美術家」に成り切ってしまはないのか。「工芸美術」等という蝙蝠に似た代物に迷っている必要はなからう。(「帝展の工芸」柳全集8巻、388頁)

帝展出品者である工芸美術家に問うた「工芸と美術のけぢめ」を、柳自身はいかにつけているのだろうか。そして、「工芸自体」とは何を指しているのだろうか。「帝展の工芸」の記事の中には、柳がこのことを明記しているところはない。そこで本論では、「帝展の工芸」の記事から約2年さかのぼり、1928年(昭和3年)に柳が上梓した『工芸の道』(柳全集8巻、59～279頁)の中から探ることにする。その理由は以下の通りである。『工芸の道』は、雑誌『大調和』の創刊号から9回にわたって連載された「工芸の道」と題する長編論文を元としており、これを改訂増補し、柳最初の工芸論書として上梓したものである。柳はこれ以前の1927年には『雑器の美』¹²を上梓し、その中で民芸論をすでに発表していたが、『工芸の道』は、民芸分野の位置づけを図りつつ、本格的に工芸の領域に切り込んでいった著作ということができ、自身の工芸観を世に問うた一冊といえるのである。柳の工芸観を探るには不可欠の資料といえるだろう。

この長編の工芸論書の中で、「工芸と美術のけぢめ」が最も端的に示されている箇所は、「工芸とは、実用品の世界を指して云ふのである。此点全く美術と異なる。絵画は見る為に画かれる美術品であるが、着物とか机とかは工芸品であって使用するために作られるのである」(『工芸の道』柳全集8巻、209頁)と、工芸と美術を区分したことにあるといえるだろう。柳は、使用するために作られた造形は工芸で、鑑賞するために作られた造形は美術という境界線を明示していたのである。本論は、この境界線の妥当性を検討しようというものでも、工芸や美術という用語が含意する内容を歴史的に検証していこうとするものでもないが¹³、「美術」という概念は、明治以降の日本が近代化していく中で輸入した概念であって、「美術」と「工芸」の境界をどのように引くかという設問は、極めて近代的な関心であったことは確かであった。

柳がとった「けぢめ」とは、当時の社会が保持していたこの設問に、実用品は「工芸」で、鑑賞するためのものは「美術」という見解をもとに、「工芸」と「美術」の境界線を明示したことと考

¹² 柳宗悦、民芸叢書第一篇『雑器の美』工政会出版部、1927年。

¹³ 美術や工芸という用語が包括する概念や、概念形成にまつわる歴史的な変遷に関する研究の蓄積は厚い。例えば、佐藤道信『〈日本美術〉誕生』(講談社、2000年)などがあり、ここにおいて佐藤は、第二章に「「工芸」という包括概念」という節を設け、「美術」や「絵画」「彫刻」の語は、いずれも西洋美術への対応によってみずからを再編・新生していこうとする、能動的な行動から作り出された概念だった。きわめて意思的かつ明快でわかりやすい。それに比べ、「工芸」の場合、概念形成の指標があいまいで、西欧美術への対応からというより、結果的にそうなったという印象が強い」(54頁)との見解を示している。こういった先行研究は、柳の工芸をめぐる発言を解説する際の重要な視点になるが、本論では積極的な検討はせずに、柳の言説の中に留まることとする。

えられるが、こうした柳の見解自体は、当時の世間の通念ととりわけ乖離したものではなかったようである。鈴木健二の先行研究¹⁴によれば、明治期において「工芸」はあらゆるモノづくり全般を指しており、工業や手工業と同義であった。それが、西洋の芸術観を日本が受容していく中で「工業」は独立していき、次第に「工業」と「美術」の中間にあって漠然と両者のかさなりあう場として「工芸」は措定されていったのだという。そして、理論的証明なしに、「工芸」というジャンルは、用と美をふくむ、あるいは満足させるものという世間の通念が生じていたと鈴木は整理している。柳においても、実用品は「工芸」で、鑑賞するためのものは「美術」という見解そのものを理論的に証明しているとはいえない。しかし、柳のこうした見解は、当時においてそれほど特異なものではなかっただろう。「工芸」という用語には実用性があるものという通念が生じていたことや、「はじめに」で示したように、美術展である帝展に絵画や彫刻部門はあっても、工芸部門が20年に渡って開設されずにいたことから「工芸」と「美術」には差異が認められていたことがわかるからである。

次に、「工芸」と「美術」の区分を明確にしていた柳が、「工芸自体がない」と工芸美術家を批判した際の「工芸自体」とは何を指しているのかを確認しておきたい。これにおいても「帝展の工芸」では明言されていないので、同じく『工芸の道』を紐解くことにする。

『工芸の道』で柳は、「工芸、そこは民衆の世界である。其美は民衆の労作と民衆の協力とのよき記念である」（同、123頁）と主張し、工芸とは、「実用品の世界」を指すという見解と同時に、工芸とは「民衆の世界」であるとも明言している。すでに民衆的工芸を省略して「民芸」という用語を造語し、民芸分野を立ち上げていた柳にとって、こういった先行して執筆された文献から読み解く「工芸自体」とは「民芸」を指しているといえるだろう。

しかし、『工芸の道』の別の箇所では、工芸は「民芸（民衆的工芸）」と「美芸（美術的工芸）」の二つに類別できると著している。その上、「美術的工芸は用を二次にし美を主にする傾きに陥り易く、従って工芸たるの原則が破れ」ているため、「工芸として見れば民芸の方が正脈である」と、工芸の正脈に民芸を位置づけも試みているのだ（同、211頁）。この文脈において「美術的工芸」とは工芸美術と同義で用いられており、民芸と工芸美術が工芸を二分しているという認識を柳は示していることから、工芸美術に対して批判的ではあっても、一応は工芸美術の分野が存在することを許容していたといえるだろう。ただ、柳のこうした語りは、これまで漠然と捉えられてきた工芸領域を、民芸を中心に新たに再構成しようとするものである。工芸や美術にあえて明確な境界線を示

¹⁴ 鈴木健二『原色現代日本の美術 第十四巻 工芸』小学館、1980年、134頁。鈴木の先行研究を受けて、外館和子は、「美術」と「工芸」の定義分けは、明治期においては明確になされていたとはいえないが、昭和に入ってから「用」を前提条件とする考え方が強化されていったと解説し、今日でも一部に根強く残る「工芸＝用と美」説を明確に主張して広めた人物こそが柳宗悦であると、柳を工芸史上に位置付けた。外館和子『日本現代陶芸史』阿部出版、2016年、56～58頁。

したことや、工芸を「民芸」と「工芸美術」に二分して示したことには、工芸の中に新たなる「民芸」分野を際立たせ、確立させることが意図されてあると考えられる。そのような試みは、東京美術大学で工芸の教官をしていた工芸家らが、美術として工芸を位置づけようとした動きとは相反する試みであった。つまり、発信力の強い工芸美術家らが工芸の方向性を美術の中に組み込もうとした当時の工芸の大局的な流れに対して、批判的な態度を取ることと民芸分野を確立させることは、同時進行で進められていた。

柳の工芸観を整理しよう。美術の中に工芸を位置づけようとした当時の工芸の趨勢と相反して、工芸は実用品で美術は観賞品であるとし、工芸と美術の境界線を示した。同時に、工芸の中には、民芸（民衆的工芸）と工芸美術（美術的工芸）があると二分し、工芸は民衆の世界であると主張して民芸を工芸の正脈に位置づけた。こうした言説は、新たな工芸を構成しようというものであり、自らが造語した民芸を中心とした工芸観であった。

これまで確認してきた柳の主張とともに「帝展の工芸」の記事における「工芸自体がない」という批判を読み解けば、柳の「工芸自体」には「民芸」が意図されており、「民芸」が工芸の正脈であると主張する民芸論提唱者の柳にとって、「工芸美術」を追求する帝展作家の工芸作品は、正當な工芸ではないという批判が込められていることがわかってくる。次節では、工芸美術家を批判した際に背景にあった民芸の理論について、まとめていくこととする。

2、民芸論の有用性について

「帝展の工芸」において「民芸」という言葉が登場している箇所は一度きりであって、民芸を解説するものではない。そこで、本節では、柳の民芸の主張を『日本民芸美術館設立趣意書』から確認していくことにする。その理由は、「帝展の工芸」の記事より4年前の1926年に起草されたこの趣意書が、「民芸」という用語が公に使われ始めた最初の資料となるが、最も初期の文献でありながら、すでに民芸論の大筋の骨格が顕れており、柳の民芸の主張を追うのに不可欠の資料であると考えられるからである。本節では、この資料をもとに、柳の民芸の主張を確認し、「帝展の工芸」を執筆するにあたって、民芸論がいかに作用したかを探っていくことにする。

『日本民芸美術館設立趣意書』の構成は、趣旨・仕事・募金・口絵説明の4節から成っている。ここでは、趣旨を読み進めていくこととする。

この趣意書の冒頭は、日本民芸美術館設立を計る宣言から始まる。その宣言とは、「民衆に用いられた日常の雑具」には、「美の本流がそこを貫いている」が、「今日迄その驚くべき価値を反省した人は殆どいない」ため、「新しき美の世界の示現」として「茲に「日本民芸美術館」の設立を計る」（柳全集16巻、5頁）というものであった。改めて、柳らが建立を想定する日本民芸美術館の「民芸」という用語には、「民衆に用いられた日常の雑具」、または、「名無き工人によって作られた下手のもの」が示されていることが確認できる。

続いてこの趣意書は、「名無き工人によって作られた下手のものに醜いものは甚だ少な」く、対して「上手のもの」は「繊弱に流れ、技巧に陥り、病疫に悩む」状態にあると二者を比較した（同、6頁）。「下手のもの」が民芸品を指しているのに対して、「上手のもの」は、「少数の富貴の人の為に、美術的意識から少量に作られる高価な器物を指す」と、先述の『工芸の道』では解説されている（『工芸の道』柳全集8巻、119頁）。具体的には「藩の守護による官窯」から作られた「お庭焼」や「お国焼」、または「光悦作と云はるる著名な」茶碗などを「上手のもの」の例に上げているが（同120.121頁）、それらは一般的に評価の高い工芸品であった。「上手のもの」は『工芸の道』にて美術的工芸に分類されており（同、211頁）、前節で確認した、工芸を民芸（民衆的工芸）と工芸美術（美術的工芸）に二分する柳の工芸観が、『日本民芸美術館設立趣意書』にもすでに示されていることがわかる。工芸を二分し、「下手のもの」と「上手のもの」とを対比しながら語り出された「民芸」は、「上手のもの」という美術的工芸品が高く評価されてきたことが前提にあるからこそ、「新しき美」として語られ始めていることは注目に値する。ここからは民芸論のアンチテーゼ的性格を見出すことができるだろう。自ら二分した工芸の中において、美術的工芸が一般的に高い評価を得て大局的地位を確立している状況をふまえつつ、実は「美の本流」は民芸にあるという対立構造があってこそ、「新しき美の世界が示現」されていると語られたのが民芸なのである。民芸という分野は、カテゴリーとして形成されていく初期の段階からアンチテーゼ的性格をおびていた。また、前節で確認したように、柳は、工芸の方向性を美術の中に組み込もうとする工芸美術家らへも対抗する姿勢を取っており、工芸に関する一般的な評価に加えて、工芸の内部にいる制作者が目指した工芸の方向性に対しても対立構造を示していた。二重の意味でも民芸は対抗言説として創出されたのである。

このように「新しき美」が謳われている『日本民芸美術館設立趣意書』には、より民芸を特徴づける注目すべき点が集約されている。この趣意書では、民芸の特質が以下のように説明された。

そこにこそ純日本の世界がある。外来の手法に陥らず他国の模倣に終わらず、凡ての美を故国の自然と血とから汲んで、民族の存在を鮮やかに示した。恐らく美の世界に於て、日本が独創的日本たる事を最も著しく示しているのは、此「下手もの」の領域に於いてであらう。私達は此美術館を日本に残す事に榮譽を感じないわけにはゆかぬ。（『日本民芸美術館設立趣意書』柳全集16巻、6頁）

対抗言説として創出した「民芸」ではあったが、そこは「純日本の世界」であり、「独創的日本」の「民族の存在」が顕現されていると、柳は民芸の特質を語り始め、民芸の美を示現するための行為は「榮譽」なことだと誇示した。民芸は単なる工芸における新たな美の発見ではなく、日本民族の誇りという価値が付加され、顕揚されているのである。柳は工芸を語りつつ、同時に日本をも語

り始めたのであった。

それまで柳は、雑誌『白樺』で西洋の近代芸術をさかんに紹介し、また、ウィリアム・ブレイクに関する論文を発表するなどの活動をしていた。『日本民芸美術館設立趣意書』は、柳の執筆活動の中心が西洋から日本へと移動した転換地点としても注目に値する。民芸を造語して公に使い始めたと同時に、「純日本の世界」、「独創的日本」、日本の「民族」をも積極的に語り始めたのである。

こうした柳の執筆の日本への転向は、当時の知識人たちの日本回帰の時代潮流と共有していることが、いくつかの先行研究で指摘されている¹⁵。中でも熊倉功夫は、柳の民芸論と日本浪漫派の人々が共有する世界は大きく、柳は日本浪漫派の人々と同様に「日本的なるもの」への回帰を通してヨーロッパ近代を超える道を模索しており、その手段として民芸論を捉えていると指摘した¹⁶。日本を積極的に語りだした柳の思索が時代の思想的趨勢に沿っていたとはいえ、「他国の模倣に終わらない日本を語り出すには柳なりの経緯があったことを中見真理の先行研究では論じられている¹⁷。中見によれば、『白樺』時代初期の柳は、日本がまだ西洋のように偉大な文芸を生み出していないことを恥じており、強い西洋コンプレックスにとらわれていた様子が見受けられるという。しかし、偶然にもウィリアム・ブレイク研究に取り組み始めたことで、こうしたコンプレックスから脱却することができたと整理している。柳はブレイクというテーマに内発的に取り組むことで、西欧の「情報」を「思想」へと質的に転換させることに成功し、結果的に西欧最先端の芸術運動の人々と同じ主張をすることが、柳自身にとって単なる模倣とはみなされなくなったのだという。加えて、当時の西欧が直面していた近代的問題に対して、東洋からも与えるものがあるという立場を自覚することになったと中見は言及している。

こういった先行研究をふまえると、柳は民芸という分野を開拓し、この趣意書を公表した時点において、日本の知識人が抱える近代的問題の一つである西洋への追従からの脱却という課題を乗り越えているという自覚があり、自らは「他国の模倣」の段階にない自負心を確立させてから、民芸論を始動させたということが指摘できるだろう。このような整理を示すと、柳の民芸論が西洋への追従から脱却できていたと主張しているようにも受け取られやすいが、本論では柳がこういった日本近代をめぐる諸問題から脱却していたと論じるものではなく、ここでは、民芸を語りだした際の心持ちとして、柳自身がもはや「他国の模倣」に終始していないという自負心を抱いていたであろうことのみを指摘しておく。柳の民芸論は工芸を語りながら同時に日本をも語っているが、民芸論の背景にある問題意識には、この時代が共有していた西洋への追従から脱却していかに日本的なる

¹⁵ 例えば、伊藤徹『柳宗悦 手としての人間』（平凡社、2003年、第4章）や、M・ウィリアム・スティール「東は西、西は東—半近代主義と民芸の発見—」（熊倉功夫・吉田憲司共編『柳宗悦と民芸運動』思文閣出版、2005年）が挙げられる。

¹⁶ 熊倉功夫『民芸の発見』角川書店、1978年、81頁。

¹⁷ 中見真理『柳宗悦 時代と思想』東京大学出版会、2003年、86～92頁。

ものを語るかという課題があった。『日本民芸美術館設立趣意書』にて、民芸という「新しき美」の発見は日本にとって「栄誉」であると民芸論の有用性を説き喧伝する柳からは、自らはすでに「他国の模倣」の段階にはなく、同時代の言論空間から頭一つ抜きん出た境地から、この発見を教化しようとしている様子すら伺えるのである。

こうした姿勢を取る柳からすれば、「他国の模倣」に終始しているとみなされることは、それだけで批判の対象になりえた。「帝展の工芸」の記事に戻ろう。以下のところには、そうした批判が端的に著されている。

高村豊周以下いはゆる現代風の構成作品について一言する。それ等のものは要するに円と角との構成であり、機械的組み合わせであるから、却っていや味がなく、とりわけ難がない。しかし総じて西洋の真似事であり、しかも一歩もそれに先んじてはいない。（「帝展の工芸」柳全集8巻、392頁）

高村豊周とは、帝展に工芸部門を開設しようと尽力した工芸美術家の一人であり、東京美術学校の教官を務めた鍔金家である。一見、「西洋の真似事」でしかないというこの批判は、高村を含む一部の工芸家の作品への批評に思える。しかし、前節で確認したように「帝展の工芸」でなされる批判の根底には民芸論があること、民芸論では西洋への追従から脱却できているかが重要な観点になることを鑑みれば、この批判は「帝展の工芸」を貫く最も主軸となる批判であることがわかってくる。そして、柳はこの記事を通して、工芸美術家は西洋を追従する状態にあって日本独自の造形を追求できずに「西洋の真似事」に終始していると、帝展の出展作家を俯瞰しているのである。

柳は「帝展の工芸」の全体を通して、帝展に出品された作品を高い所から見下すような発言を繰り返している。しかし、辛辣に批判すると同時に、「帝展」という展覧会自体には接近を図ろうともしていた。「帝展の工芸」の結論の部分では、柳は帝展の審査員に対して、「帝展向き」といわれる工芸作品だけでなく、自らが提唱する民芸品も採用してほしいと訴え、「民衆の生活に交わる工芸へと進むことが、一層巨大なさうして誠実なわれわれの任務である」（同、399頁）と民芸を提唱する自らの役割を付記している。こうした振れ幅からは、帝展へ執着する様子が読み取れる。

なぜ柳は、主義主張の異なる帝展の工芸部に執着し、民芸の参入までも訴えるのだろうか。この理由を考えた時、帝展の出品者は民芸の対抗軸である工芸美術家であるからではないかと推測するのは容易いが、「帝展」という場が柳にとって重要な関心事であったのではないかと考えられるのである。ここからは、「帝展」という美術展自体にも着目して考察を進めていくことにする。

帝展とは、国家の芸術振興の一環として文部省の管轄下に発足した美術展である。この展覧会は、帝国美術院によって運営され、これを構成する帝国美術会員は、美術界の長老として勅任待遇され

ており、こうした人事の上に組織が成り立っていた¹⁸。また、帝展に入選することは美術家としての社会的地位を保証することにもなり、制作者にとっても注目度の高い展覧会であった。この官制の美術展に開設された工芸部門の正式名称が「第四部美術工芸部門」で、工芸美術家の作品が中心をなしていたことは、「はじめに」で記した。繰り返しになるが、帝展とは国家が関与する公募制の美術展なのである。

柳が帝展に執着するのは、民芸論に共鳴する制作者が出展する展覧会が、帝展以外になかったからではない。1927年の国展¹⁹には、「日本民芸美術館設立趣意書」に名前を連ねた陶芸家の富本憲吉が迎えられて工芸部が創設されていたし、官制の公募展としては、帝展に工芸部が開設されるまで工芸家の作品発表の舞台となっていたとされる²⁰商工省主催工芸展も毎年開催されていたからである。しかし、商工省主催工芸展は、同じ官制の展覧会でも、明治以来の殖産興業政策の名残が感じられる前時代的で保守的な状況にあつて²¹、もはや時代に即した展覧会ではない状況にあった。

柳は、当時において注目度が高く、美術界の権威となっていた、官制の美術展である「帝展」だからこそ、静観することができなかったのではないだろうか。つまり、工芸の正脈を自負する民芸の提唱者として、そして、民芸分野に「新しき美の世界」を見出し、民芸品には「純日本の世界」や「民族の存在」が顕現されてあると喧伝する柳にとって、国家が関与するこの美術展は、自らの考えを主張するのに、極めて重要な場であったと考えられるのである。

柳が帝展の美術工芸部を批判した背景には、自らの民芸論を中心にした工芸観があったが、その民芸論の特質とは、民芸品に新しい美を見出せること、その美は民衆の美であり、独創的な日本の美であることであった。さらに、この美を採求する民芸の活動には、日本国家が抱える近代的な課題である西洋への追従からの脱却が可能なので、日本民族の榮譽になるという、日本国家に対する有用性が考えられていたといえるだろう。こうしたことから、国が関与する美術展である帝展に執着し、帝展への民芸の参与も示唆する態度へ繋がったのである。「帝展」という国家が関与する場合は、民芸論に国家に対する有用性があることを確信する柳にとって、重要な展覧会だったのである。

¹⁸ 東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史』東京美術学校篇第2巻、ぎょうせい、1992年、794頁。

¹⁹ 1918年（大正7年）に創設された国画創作協会が開催する展覧会。1926年（大正15年）に洋画部の公募を始め、国画創作協会第1回展が開催された。この定期展の呼称を「国展」とし、翌年には工芸部が新設された。

²⁰ 木田拓也『工芸とナショナリズムの近代「日本的なもの」の創出』吉川弘文館、2014年、69頁。

木田によれば、この工芸展はもともと、明治時代に始まった農展、つまり農商務省主催図案及び応用作品展が起原であつて、農商務省主催ということからも明らかなように、明治以来の殖産興業政策の延長線上にあるので、「産業としての工芸」の振興を図るための展覧会という色彩が強かったという。このために、「美術としての工芸」の制作に取り組んでいた工芸家は、別の作品発表の場を求め、帝展へ関心が向かうことになったという。農展は、1925年（大正14年）に農商務省が農林省と商工省に分離してから商工展に改称され、帝展に工芸部門が開設された後も継続して開催されたが、工芸の領域内でも徐々に注目度が下がっていき、1939年（昭和14年）に終了を迎えた。

²¹ 注5、森、2009年、110～118頁。

3、柳の批判に対する工芸美術家らの反応

前節では「帝展の工芸」の批判の全体を貫いているのは、この展覧会が「他国の模倣」に終始している点にあったという見解を示し、こうした批判の背景にある民芸論の特質と意図されている有用性を導き出した。ここからは、「帝展の工芸」の記事に対して、工芸美術家たちがいかに反応したのかを、反論者の代表といえる工芸美術家の杉田禾堂の記事から確認していくことにする。

柳は、「帝展の工芸」の記事の中で、杉田の作品タイトルの「用途を予期せぬ工芸」という文句を「名句だと感じた」と著すと、杉田以外の作品もすべて「帝展四部に出たものは殆どすべてが用途を予期せぬ工芸」だと批評した。柳は続けて、帝展に出品された作品は、「用の姿を借りたままで、いづれも美の創案」であり、そのような「理論の遊戯に胡麻化されてはならない」、用を離れて美だけを追求するものは「工芸界の怪物といっている」と批評した（『帝展の工芸』柳全集8巻、391頁）。

これを受けて、杉田は雑誌『アトリエ』の誌上にて、「柳宗悦氏に」²²というタイトルの論文を掲載し、自説を展開した。まず、柳の「帝展の工芸」の論旨として以下の3つをあげた。

イ、本質的工芸（民芸）に帰れと云ふこと。

ロ、用途を予期せぬ工芸の無用。

ハ、帝展工芸を中間的（鵠的空間）とすること。（杉田「柳宗悦氏に」、95頁）

このようにまとめた上で杉田は、柳の工芸理解は、「工芸を余りに狭く限定していること」、「美は絵画彫刻以外にはないと思っていること」から起こる誤謬であると述べる。そして、「工芸と云ふものは民芸一つでは済まな」いのであって、「民芸が工芸の本質なものではない」と主張した（同、95・96頁）。ここから杉田は、工芸の本質についての持論²³を語り始めるが、結論としては、民芸は工芸の正脈とは言えないと反論したのであった。

また、杉田の作品は理論の遊戯でしかないという柳の批判に対しては、「理論の遊戯でも何でも無い実際の仕事から出た結果である」（同、96頁）と反論をしたことにも注目しておきたい。杉田はこの記事の全体にわたって、常に実制作の現場から柳に対して反論しており、制作者としての眼

²² 杉田禾堂「柳宗悦氏に」『アトリエ』第7巻第12号、1930年、95～97頁。以下、引用する際は括弧付きで、（杉田「柳宗悦氏に」、頁数）と表記することとする。

²³ 杉田による「工芸の本質」の解説とは、「完全なる用途と、充分なる工芸美とが混然と融和されたものに他ならない（傍点杉田）」ののだとして、工芸の本質の一つである工芸美は、「実材を駆使して現実の形態や紋様の機構を把持する美」であると語った。また、絵画や彫刻の美と工芸美を峻別して「画の様に色や陰影に依て目の幻覚に慙へて虚像を表出するものではない」と違いを示した。杉田にとって、工芸とは「実材」、つまり鍍金家杉田としては金属という「素材」が重要であって、「素材が持つ先天的の性質、即ち素材の物理的及化学的変化が人に与へる感覚が重大な意義をなしている」と説明している。

差しを貫いていたことも注目に値する。

さて、この反論には、「工芸自体がない」という柳の批判に対応する、杉田の工芸観が垣間見える箇所がある。

用途を予期せぬと云ったとて用途の無用を叫んでいるのではない。此点を貴方は誤解している、勿論工芸の起こりは用途から出ているであらう。絵画や彫刻は、遠い昔に原始の生活上に功利を与えた広い意味の工芸から分離して、別々の美を完成したのであらう。用途のない工芸美は現代人の作り出した独立の美である。私は仮に之れを『形象』と呼ぼうとしている。工芸中の新しい一品種である。此の形象は現在では怪物と貴方には見えるであらうけれども、絵や彫刻のように見慣れてくれば当然のものとなります。(杉田「柳宗悦氏に」、96頁)

杉田は、工芸を「生活上に功利を与え」るものと規定したうえで、絵画や彫刻など美術と言われているものも、もともと工芸であって、そこから派生していった形で別の美を構成していき、工芸から分離し独立したものと考えていたようだ。そうした理解の上で、工芸美術も絵画や彫刻と同じ「工芸中の新しい一品種」なのだという。本論では杉田のこのような工芸論の妥当性を検討するには至らないが、この箇所からは、杉田の工芸観や工芸と美術の捉え方が確認できる。このような杉田の工芸観を、柳が工芸美術家を「他国の模倣」に終始していると判断したと照らし合わせてみると、この箇所からは、杉田が「美術」という西洋から受容した概念を、表層的に受容したというよりも、自らの制作活動の中で内発的に受容していたことが伺えるのではないだろうか。けれども杉田は、柳への反論を通して、帝展の美術工芸部は、西洋の真似事から先んじてはいないという柳からの批判的眼差しに対して、直接的な反応を示すことはなかった。

帝展の美術工芸部は、西洋の真似事から先んじてはいないという柳の批判は、杉田以外の工芸美術家にもことごとく無視されており²⁴、この件に関する際立った発言がない以上、本論でのこれ以上の考察は難しいものがある。しかし、柳のこの批判から派生する問題として、当時の工芸の制作者が西洋を模倣することを如何に捉えていたか、同時に、日本の独自性を如何に捉え、またはどのように発信していたかという論点は、柳の民芸論の当時における特異性を考察する上でも重要な論点となるということは指摘できるだろう。

杉田の反論に戻ろう。杉田の記事は後半にいたるにつれ、民芸は工芸の正脈とは認められないと

²⁴ 「帝展の工芸」の記事に対する工芸美術家の反応としては、杉田以外に以下の4つを確認している。高村豊周「批評とは」『高村豊周文集Ⅱ1927～1933』文治堂書店、1992年、304～306頁（初出は、『日本漆器新聞』第9巻第1号、1931年1月5日）。高村豊周他「工芸美術座談会—批評及び批評家について」『アトリエ』第8巻第2号、1931年、124頁。齋藤佳三「美術工芸を何と心得るか—柳宗悦君に【上・下】」『読売新聞』1930年11月16日・18日。齋藤佳三「大阪毎日新聞掲載柳宗悦君の帝展評に対して」『帝国工芸』第4巻11号、1930年、23.24頁。

主張しつつも、民芸の活動に対してある一定の関心をよせ始める。杉田は、「成るべく廉価な安心して使へる工芸を世間に供給しようとする親切心から、民芸を提唱されるのであらう」という民芸理解を示し、柳に対しては、「貴方が斯ふ言ふ仕事をされることに衷心から敬意を表するものである」と意思表示をしたのである（杉田「柳宗悦氏に」96頁）。実制作の現場にいる杉田が捉えた民芸とは、「廉価で安心して使える工芸」を量産しようとした挑戦として注目に値したのだろう。

そして、杉田は、このように想定された民芸の仕事に照らし合わせるように、自らの工芸美術の仕事について、工芸美術家として、帝展に出品するような「一品製作」も行っているが、この仕事は「功利的方面を考えれば」、「産業工芸に多大な効果」を与えているのだと語りだした。杉田は、帝展に出品するというような工芸美術の仕事に取り組んではいるが、「本来は産業工芸をやりたいのである」と打ち明けたのである。杉田によるこの論文における産業工芸とは、「廉価で、用途完備、美感充実といふ大量生産のもの」を指し、「之は条件のゆるす限り機械を使って生産するのであるから、資本がなければ出来ない仕事」であるといい、だからこそ自らは、「国立の工芸指導所に毎月出勤をして、此の研究試作に努力している」のだと打ち明けた（杉田「柳宗悦氏に」97頁）。「産業工芸」に関心をよせる杉田にとって、民芸分野は、「廉価で安心して使える工芸」を目指していると考えられる点において、一目置く存在であったのである。

しかし、産業工芸をめぐってもまた、杉田は柳との考え方の違いを主張した。以下の文章から杉田の主張を確認しよう。

（工芸美術家の一品製作は：筆者注）工芸美の指針となり産業への規範となり、国民趣味性の向上に役立てる。古来各地方に工芸産地の名のあるものは、必ず其地に名工が一品製作的名品を出したのが元となっている。下手物の名工があつて其流れの発展もあるが、上手物の効果は既に動かす能はざる事実である。此故に国家は、帝展は之を奨励するのである。下手物でも勿論帝展では奨励する筈である。名品があれば人選もするであらう。之は美術院に向かふがいい。（杉田「柳宗悦氏に」、97頁）

この文章からは、上手物がこの国の工芸の産地を盛り上げてきたという歴史認識と、上手物の系譜にある工芸美術家が民芸に対して優位にあると考えているさまが読み取れる。そして、官展である帝展に美術工芸部が開設されている事実は、工芸美術の優位性を証明しているという。つまり、国家は民芸ではなく工芸美術の仕事を認めており、工芸美術は国家が振興しているのだと主張したのである。

こういった杉田の著述からは、杉田にとっても、官展であるこの帝展が重要な展覧会であったことがわかる。工芸美術の仕事は「産業への規範」となり、「国民趣味性の向上に役立つ」という国家に対する有用性を保持しており、その有用性は民芸よりも工芸美術の方が高いと国家が判断しているからこそ、官展である帝展に美術工芸部が開設されていると杉田は主張したのである。

産業工芸をめぐるのは、民芸は「廉価で安心して使える工芸」という杉田が想定した民芸の仕事の範囲内において、産業工芸との関心の重なりが見えたが、最終的には国家への有用性という面において民芸品の力不足が指摘されたのであった。

ここで、柳が帝展の美術工芸部を批判した際に影響した民芸論の特質を振り返ると、民芸品に新しい美を見出せること、その美は民衆の美であり、独創的な日本の美であることを前節で確認してきた。加えて、この美を探究する民芸論は、西洋からの脱却という日本国家がかかえる近代的な課題を乗り越えているので、日本民族の榮譽になるという日本国家に対する有用性が考えられていたこともすでに指摘した。柳は「帝展の工芸」の記事において、民芸論が有している国家に対する有用性を暗に主張していたのである。

柳の主張に対して反論した杉田のこの記事も、最終的には工芸美術の日本国家への有用性を主張する趣旨になっているといえるだろう。これまでの先行研究では見過ごされてきたが、両者の主張の対立の軸には、お互いに競って国家に対する自らの有用性を主張しているという共通の土台があったのである。

しかし、国家への有用性という共通の土台で対立構造にあったといえども、杉田が民芸を「廉価で安心して使える工芸」と規定する時、工芸美術を批判した際に影響した民芸論の特質もその有用性も、深く省みられることなく、等閑視されていたことが読み取れる。杉田が関心を示したのは、実制作者から見た民芸の仕事の一部分であり、それが、「廉価で安心して使える工芸」を量産することに挑戦している民芸なのであった。そして、このように想定された範囲においても、杉田は民芸に矛盾を唱えた。それは、「民芸の価格」が高いこと、「一品製作たるの域を脱しない」ことなど、実際の市場や制作状況を挙げ、こういった状況を改めなければ「民衆工芸とはいえません」と、今度は民芸が批判の対象になったのである。

杉田の反論は以下のように締められる。

貴方が民芸の宣伝を新聞に雑誌に単稿本に、度々出して、工芸美術を対象にけなされるようですが、未だ一回も相手になった工芸家はいない。直接の被害でないのと、貴方に遠慮の意味もあったのです。私が此のいやな役を買って出たのは被害者だから止むを得ずです。そこで、結局は物の解釈と思想の相違ですから、策略の無い限りは、人の立場をツベコベ言はずに、ひたすらに自分自分の分野を究めて行くことが肝要ではないでせうか。(杉田「柳宗悦氏に」、97頁)

柳が工芸を語りだし、その中でいくら工芸美術に言及しようとも、これまで「相手になった工芸家はいない」だろうと、一蹴されるさまからは、初期の民芸論が工芸美術家らにいかにか冷視されていたかがよくわかる。「帝展の工芸」にて名指しで作品を批判された齋藤佳三は、この記事に反応

した一人だが、齋藤は「私は未だ「民芸」なる変り種は知らない」²⁵と言い放ち、民芸を工芸の中でも「変り種」扱いして、民芸論を軽視してみせた。「日本民芸美術館設立趣意書」を起草して民芸の活動を宣言してから5年目、民芸論はようやく工芸の大局的存在にあった工芸美術の制作者たちの反応を得ることになったが、柳の重要な関心である西洋への追従からの脱却という観点は、完全に無視され、そのうえ、民芸の実際の活動状況の弱さと矛盾が指摘されたのであった。

おわりに

柳宗悦の「帝展の工芸」を解説すると、民芸論はアンチテーゼ的性格を帯びた対抗言説である側面が浮かび上がってきた。柳は、工芸の領域の大局的地位にあった「工芸美術」を、未だ西洋への追従の段階にあるとみなして批判し、自らはすでにその段階にない自負を確立し、その境地から工芸の新たな正脈として「民芸」を主張した。

柳の批判には、帝展の美術工芸部は西洋の真似事から先んじてはいないというものがあった。しかし、この批判に対する工芸美術家からの明確な反論はなく、彼らからあがった反論とは、「民芸」が工芸の正脈ではないというもので、柳の工芸観を否定するものであった。このことはつまり、柳が語りだした新たな工芸、そのうえ工芸の正脈でもある「民芸」は、1930年当時、工芸美術家らには冷視されていたことを示しているといえるだろう。

さらに、西洋への追従の段階にあるという批判に対しては沈黙した工芸美術家だったが、別の論点からの反論があがった。それは、自らの仕事の有用性に関するもので、「民芸」よりも「工芸美術」の実際の仕事の方が、国家にとって役立っているというものであった。

以上のように「帝展の工芸」という記事に関する文献資料を読み直した結果、アンチテーゼ的性格を帯びた民芸論は、工芸美術家を刺激し、彼らの制作への思いを語らせる契機となっていた側面が浮かび上がってきた。最大の反論者の杉田禾堂は、工芸の制作をする上での国家への思いを語っている。杉田の反論からは、1930年当時、工芸の制作の現場にいる者たちが、自らの仕事の国家に対する有用性をどのように考えていたのかが読み取ることが出来た。

これまで工芸史研究では、「民芸」と「工芸美術」は実用性という観点を基軸に対立する構造で検討されてきた。本論文はこれらの先行研究に加えて、国家への有用性という観点を基軸に、互いの仕事の意義の深さを張り合っていたという対立構造もあること明らかにした。国家への有用性という観点を加えてこの論争を読み返すことは、両者の言説を工芸の領域の内部に留めるものでなく、当時の思想文化を読み解く言説として広がりのあるものにする。

民芸論には、工芸の領域の内部的な課題に取り組む制作者の思想を、広く社会的な方向へと引き出して語らせる契機となる影響力があり、ここに一つの民芸論の意義が認められるのである。

²⁵ 注24、齋藤、「美術工芸を何と心得るか—柳宗悦君に【上】」『読売新聞』1930年11月16日。